Écrire, lire, chanter dans l'Europe médiévale

Jean-Claude Schmitt (EHESS)

Je souhaite dans cet article opposer notre rapport moderne à l'écriture et celui des *litterati* de l'Europe médiévale aux XI^e^-XIII^e^ siècles. Cette opposition est d'abord sociale et démographique: à la petite minorité des clercs médiévaux écrivant et parlant le latin, - langue qui pendant longtemps fut la seule digne d'accéder à l'écriture - s'oppose évidemment de nos jours la diffusion dans toutes les couches de la société d'une écriture vernaculaire, scolaire et pour ainsi dire démocratique. Mais ce n'est pas tant à ce niveau sociologique que je me situerai qu'à celui des pratiques lettrées. Celles-ci, au Moyen Âge, étaient caractérisées à la fois par leur *physicalité* - leur contenu matériel et leur nature d'activité corporelle - et par la *continuité* entre tous leurs traits: la forme de l'écriture et de la lecture, la sonorité de la voix comme relai nécessaire de la lettre, le lien indissociable entre le sens des mots et les sons qui leur correspondent, tout à l'opposé de ce qu'on constate aujourd'hui: l'*abstraction* de l'écriture par rapport au *corps* de celui qui écrit ou lit et la *discontinuité* entre la forme et le sens des écritures modernes.

Mais en même temps, je montrerai que les caractères modernes de l'écriture et de la lecture commencent d'apparaître dès le Moyen Âge, à la faveur d'une évolution longue et progressive, qui s'est accélérée ensuite avec l'invention de l'imprimerie pour se poursuivre à l'âge des ordinateurs. Pendant longtemps, le geste du scribe antique ou médiéval se prolongeait dans la forme de la lettre qu'il traçait. Cette continuité entre le geste et la lettre s'est perdue avec l'invention de l'imprimerie et plus encore aujourd'hui, quand nous frappons sur un clavier: ce n'est pas le mouvement du doigt qui forme la lettre, mais l'impulsion électrique que le doigt déclenche en frappant une touche. De plus, pour un lecteur médiéval, le son des lettres et des mots lus à haute voix était inséparable de leur sens, alors que pour nous le sens du texte n'est pas contenu dans le son des mots, il s'affiche dans la forme muette des caractères que nous déchiffrons sur la page. Nous opposons l'écrit et l'oral, alors qu'au Moyen Âge l'oral habitait l'écrit et l'animait[1]. Enfin, nous établissons - et cela jusque dans la performance de la lecture - une nette distinction entre dire et chanter, alors qu'au Moyen Âge existaient toutes sortes de marmottement, de psalmodie, de cantillation et autres *cantilenae* intermédiaires qui appartenaient à l'une comme à l'autre.

1. É*crire*

Écrire et lire sont au Moyen Âge des gestes qui s'apparentent étymologiquement aux gestes du travail des laboureurs et des moissonneurs: le calame ou le stylet se nomme *vomer*, ce qui signifie aussi le soc de la charrue; couvrir une page d'écriture, c'est en quelque sorte tracer des sillons dans un

1) Tim INGOLD, *Lines. A brief history* (2007), traduction française, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011.

champ où le sens va éclore à travers les mots, à l'instar de la maturation des blés. Lire, *legere*, c'est « cueillir » les lettres et les « lier » ensemble comme une gerbe. On ne peut réduire les lettres, les mots, les textes à leur seul contenu sémantique: ils sont le produit d'activités dont il faut restituer la dimension corporelle[2].

Importent tout autant la matérialité de la lettre et du support de parchemin ou de papier, le tracé de la main du scribe, le mouvement des yeux du lecteur et de ses lèvres, l'intensité des sons qui sortent de sa bouche. La lettre tracée sur le parchemin a une existence propre, un *ductus* qui lui donne forme, une manière de se lier aux autres lettres dans des mots et des phrases, une sonorité qui la fait naître dans une langue donnée. Songeons que pendant des siècles, les caractères latins étaient intrinsèquement liés à la seule langue latine, sans que se puisse même concevoir leur capacité à transcrire les langues « barbares », puisque ce mot seul, qui évoque un balbutiement insignifiant, déniait l'idée de culture lettrée, de *literacy*. C'est au IX^{e} siècle que les caractères latins commencent à être utilisés pour écrire d'autres langues, qui accèdent ainsi au statut et à la dignité de langues de communication lettrée. Cette histoire se poursuit sous nos yeux, puisque c'est en caractères latins que s'écrivent des langues aussi diverses et éloignées du latin que le hongrois ou le vietnamien. Dans la seconde moitié du IX^{e} siècle, le roi anglo-saxon Alfred le Grand († 899) a fait traduire dans sa langue, mais en caractères latins, les *Dialogues* de Grégoire le Grand, l'*Histoire ecclésiastique du peuple anglais* de Bède le Vénérable, la *Consolation de la philosophie* de Boèce, et il a fait écrire la *Chronique saxonne* qui relate son règne. Pour la première fois de

2) Parmi les nombreuses études consacrées à ce thème, voir récemment: Mark CHINCA and Christopher YOUNG (eds.), *Orality and Literacy in the Middle Ages. Essays on a Conjunction and Its Consequences in Honour of D. H. Green*, Turnhout, Brepols, 2005 (Utrecht Studies in Medieval Literacy).

manière aussi nette, on prend conscience que la langue latine et l'écriture latine sont deux réalités distinctes. C'est le constat que fait aussi Nithard dans son *Histoire des fils de Louis le Pieux* en transcrivant les Serments de Strasbourg (842) en langue romane et en langue tudesque, mais dans les mêmes caractères latins que le reste de sa chronique latine[3]: trois langues différentes se trouvent ainsi apparentées par la vertu d'une écriture unique. Une telle évolution a eu des conséquences importantes pour la conception de l'écriture latine: aux mêmes signes graphiques ne correspondaient plus les mêmes sonorités ni surtout les mêmes significations. Le sens et la lettre ont commencé à se disjoindre, le caractère abstrait de l'écriture s'en est trouvé renforcé.

Les formes de l'écriture manuelle médiévale sont innombrables et elles concernent de très nombreux supports: les inscriptions funéraires, les *tituli* des peintures murales, les tablettes de cire, les formules propitiatoires gravées sur toutes sorte d'objets de bois ou d'os, ou même fondues dans le bronze des cloches et surtout les parchemins (de peau de porc, de mouton, de veau) aux multiples formes et usages: *codices* monastiques ou *peciae* universitaires, rouleaux comptables, diplômes royaux, chartes ou cartulaires seigneuriaux. Le plus prestigieux de ces supports est le livre (*codex*), qui est l'une des plus grandes inventions de la fin de l'Antiquité et qui a marqué de son empreinte toute la civilisation médiévale et occidentale jusqu'à aujourd'hui. Il a succédé au rouleau (*volumen*) caractéristique de l'Antiquité classique et qui ne subsiste au Moyen Âge que dans des cas exceptionnels (tels les *rolls* de

3) Christine RUBY, « Les premiers témoins du français », in Jean GLÉNISSON (dir.), *Le Livre au Moyen Âge*. Préface de Louis Holtz, Paris, Presses du CNRS, 1988, pp. 134-135. Robert-Léon WAGNER (éd.), *Textes d'étude (Ancien et Moyen Français)*, renouvelée par Olivier Collet. Préface de Bernard Cerquiligni, Genève, Droz, 1995 (Textes littéraires français, 6), pp. 5-11.

l'administration royale anglaise ou les rouleaux d'*Exultet* utilisés dans la liturgie bénéventine). Par sa structure même, le *codex* impose à celui qui le consulte, le contemple et au besoin le déchiffre, le rythme particulier des feuillets qui se tournent l'un après l'autre. Il n'est pas besoin de le dérouler et de l'enrouler tout entier à chaque fois comme le *volumen*: on peut sauter des pages, aller droit au but, refermer le livre et le rouvrir aisément au gré de sa lecture et d'une consultation discontinue: autant de potentialités du livre qui vont connaître un exceptionnel essor à partir des XII^e^-XIII^e^ siècles. L'importance de l'introduction du codex dans la culture occidentale n'est pas moindre que celle de l'invention de l'imprimerie à la fin du Moyen Âge et de l'écriture numérique de nos jours. « Il faudra vingt siècles pour qu'on se rende compte que l'importance primordiale du codex pour notre civilisation a été de permettre la lecture sélective et non pas continue, contribuant ainsi à l'élaboration de structures mentales où le texte écrit est dissocié de la parole et de son rythme », écrit une spécialiste du livre médiéval[4]. Le codex a encouragé cette dissociation. Mais au Moyen Âge, elle n'est pas réalisée encore.

Dans l'Antiquité et dans les premiers siècles de l'ère chrétienne prévaut la *scripta continua.* Paul Saenger a montré comment la séparation des mots et l'introduction entre eux de toute une gamme de signes de ponctuation et de liaison, furent une innovation des scribes celtiques des îles britanniques des VII^e^ et VIII^e^ siècles, qui s'est ensuite progressivement diffusée sur le continent, du Nord-Ouest vers le Sud[5]. Cependant, d'autres phénomènes interfèrent avec la séparation des mots. Dans les textes français de la fin du Moyen Âge, la séparation des mots est fréquemment contrecarrée par des regroupements

4) Colette SIRAT, « Du rouleau au codex », in *Le Livre au Moyen Âge, op. cit.*, p. 21.
5) Paul SAENGER, *Space between Words. The Origins of Silent Reading*, Standford, Stanford University Press, 1997, pp. 244-245.

graphiques ou « séquenciations » de deux ou plusieurs mots dans chaque phrase (ou dans chaque vers s'il s'agit d'un poème): en ancien français, on trouvera écrit par exemple « *mamere* » pour « ma mère » ou « *bienluisiet* » pour « bien lui sied »; on pourrait invoquer un principe d'économie ou la précipitation dans l'écriture, mais les spécialistes y voient plutôt une trace de la prononciation, tant l'oralité affleure toujours à la surface de la lettre: les rythmes de la diction et de la lecture rappellent leur présence jusque dans la manière d'écrire[6].

L'attention aux formes graphiques concerne en premier lieu les lettres elles-mêmes, qui évoluent fortement tout au long du Moyen Âge. Une étape décisive est marquée à la fin du VIII^{e} siècle par l'apparition de la minuscule caroline. Non seulement la réforme carolingienne redonne idéalement à l'écriture une régularité et une sorte de perfection visuelle depuis longtemps perdues, mais elle met la lettre graphique en accord avec la réforme de la langue latine entreprise simultanément par Alcuin. La réforme de l'écriture influe sur la prononciation, à moins que le processus ne soit inverse: ainsi les diphtongues du type *aecclesia* sont-elles bannies au profit de formes condensées comme *ecclesia*, qui a donné « église ». Le lien entre l'évolution des formes graphiques et les rythmes du corps et de la voix est d'autant plus évident qu'à la même époque apparaît aussi une première forme d'écriture musicale, celle des neumes.

Pas plus que la notation musicale, les écritures communes ne sont restées figées. Elles n'ont eu de cesse de se transformer, de se briser et de s'abréger,

6) Nelly ANDRIEUX-REIX, « Rythmes de diction ? Une hypothèse pour interpréter certaines pauses dans l'écriture à la main du français », *Faits de langues. Revue de Linguistique,* 13, 1999, pp. 99-109.

en fonction des types d'écrits comme de la « main », souvent bien individualisée, des scribes[7]. Donnons-en un seul exemple: celui des manuscrits produits par le *scriptorium* de l'abbaye des chanoines réguliers de Saint Augustin de Frankenthal, tout près de Worms entre 1145 et 1200. 26 manuscrits ont survécu, aujourd'hui dispersés entre Rome, Londres, Paris, etc., dont la somptueuse *Bible de Worms* en deux volumes (British Library, ms. Harley 2803-2804). Aliza Cohen-Mushlin a identifié dans ce manuscrit le travail de quatre personnes, dont deux scribes principaux (A et son élève B) qui écrivirent le texte, le rubriquèrent et le décorèrent; un autre scribe (D) fut chargé de corriger le texte; un dernier (C) y fit d'ultimes retouches. Sept coloristes leur prêtèrent main forte. La main de ces scribes et d'autres encore (en particulier le scribe K) se retrouvent dans les autres manuscrits conservés: pas moins de 64 personnes actives dans ce *scriptorium* durant ce demi-siècle ont pu être identifiées. Aucun scribe n'a réalisé seul l'intégralité d'un manuscrit. On assiste aussi à la formation des jeunes scribes, on constate leurs progrès, la sûreté croissante de leur main, leur capacité à recopier sans erreur l'*exemplar* qu'ils avaient sous les yeux et aussi d'épeler correctement les mots qui leur étaient dictés. La confrontation de ces « mains » dans un même manuscrit, parfois sur une même page renseigne de la manière la plus concrète sur les rythmes du travail du *scriptorium*: on voit matériellement s'inscrire sur le parchemin, parfois sur le même folio, le travail d'équipe et les interventions successives des scribes, dont les « mains » se distinguent clairement par la forme des lettres, leur inclinaison, le gras du trait, la fréquence des abréviations, etc. On devine, sans pouvoir en donner la mesure, que la rapidité de l'écriture devait elle aussi varier de l'un à l'autre[8].

7) Voir la reproduction de quelques grands types d'écriture usités du VI^{e} au XV^{e} siècle dans *Le Livre au Moyen Âge, op. cit.*, pp. 50-51.

8) Aliza COHEN-MUSHLIN, « The Twelfth-Century *Scriptorium* at Frankenthal », in

L'écriture est un exercice physique qu'on ne peut poursuivre durablement et correctement qu'en l'accordant avec le rythme de la respiration et même les battements du cœur: le *ductus* qui trace la lettre, généralement en deux temps consécutifs d'inspiration et d'expiration, entre lesquels la main reste un instant suspendue en l'air, « intègre la physiologie de l'acte d'écrire »[9]. De nombreux auteurs monastiques signalent la pénibilité de ce *labor* – un mot qui désigne à la fois le travail et l'épreuve -, et aussi la fatigue et la distraction qui menacent le scribe: copié dans le monastère de Silos entre 1073 et 1109, l'un des manuscrits du *Commentaire de l'Apocalypse* de Beatus de Liebana donne cet avertissement: « Celui qui ne connaît pas le métier de copiste pense qu'il ne s'agit pas d'un travail. Si toutefois tu désires le savoir en détail, je te montrerai tout ce que l'acte d'écrire a de pénible et de pesant. Il obscurcit la vue, courbe le dos, brise les côtes et le ventre et endolorit les reins; le dégoût envahit le corps en entier »[10]. Un scribe de l'abbaye de Corbie lui fait écho: « Bien que la plume soit tenue par trois doigts seulement, c'est tout le corps qui travaille (…) Ainsi l'entrée du port n'est pas plus agréable au navigateur que la dernière ligne du manuscrit au *scriptor* fatigué »[11].

Des études statistiques ont mis en évidence les variations infinitésimales, mais régulières, de la densité de l'écriture d'une même main et dans un même

---

Medieval Book Production: Assessing the Evidence. Proceedings of the Second Conference of The Seminar in the History of the Book to 1500, Oxford, July 1988, edited by Linda L. Brownrigg, Los Altos Hills, CA, Anderson-Lovelace, 1990, pp. 85-101.

9) Jacques STIENNON, *L'écriture*, Turnhout, Brepols (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 72), 1995, p. 76.

10) Jean VEZIN, « La fabrication du manuscrit », in Henri-Jean MARTIN et Roger CHARTIER (dir.), en collaboration avec Jean-Pierre VIVET, *Histoire de l'édition française.* Tome I, *Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII*e *siècle*, Paris, Promodis, 1982, p. 32. Voir aussi les études réunies dans *Le Livre au Moyen Âge, op. cit*.

11) Monique PEYRAFORT, « Les ateliers de copie », in *Le Livre au Moyen Âge, op. cit.,* p. 41.

manuscrit au fur et à mesure de l'avancée du travail du copiste. Ont été mesurés pour cela la taille et l'espacement des lettres de chaque ligne, qui influent sur le nombre de lettres de chaque page (le nombre de lignes, fixé *a priori* par la réglure, étant stable), et au bout du compte sur le nombre de folios de parchemin nécessaires pour la copie d'un même texte. Ces variations témoignent de manière saisissante de l'effort que font les scribes pour conserver tout au long de leur travail une écriture régulière, en dépit de la menace récurrente du relâchement. Le moine Herimann a copié vers 1175 le célèbre Évangéliaire commandé à l'abbaye d'Helmarshausen par le duc de Brunswick Henri le Lion: même si on ignore quand et combien de fois le scribe a interrompu son travail, on constate dans les trois premiers cahiers de l'évangile de Luc (cahiers 16 à 18, correspondant aux folios 115 à 137), une diminution régulière de la densité de l'écriture; puis, à la faveur d'un changement de cahier, le scribe se ressaisit et retrouve la densité forte du début; mais inexorablement celle-ci s'affaiblit de nouveau, modérément d'abord (cahiers 19 à 21, folios 138 à 165), puis brutalement à la fin du cahier 22. On voit ainsi comment l'art consommé du copiste a permis à celui-ci de corriger périodiquement les variations cycliques de son écriture, variations dont il devait avoir conscience, même si elles échappent à l'observation directe[12)].

Un autre aspect du rythme de l'écriture tient aux abréviations. Elles varient suivant les genres de texte (un traité de théologie n'est pas abrégé comme un diplôme de chancellerie ou la *notula* d'un notaire), les lieux et les époques. On y a vu un moyen de gagner de la place et d'économiser du parchemin. Elles

12) Frank M. BISCHOFF, « Le rythme du scribe. Analyse sérielle de la densité de l'écriture dans les évangiles d'Henri le Lion », *Histoire et Mesure,* 1996, XI-1/2, pp. 53-91. Spécialement le graphique 3, p. 68. Il faut préciser que l'écart extrême ne dépasse pas 0,4 mm: à l'échelle d'une page, les variations échappent au regard.

constituent surtout un code pour initiés, une technique partagée d'écriture et de lecture qui renforce l'identité collective des spécialistes qui les maîtrisent[13]. Elles leur permettent en tout cas d'écrire plus vite, donc de produire en même temps plus de livres, ce qui n'était pas encore la préoccupation des moine calligraphes des *scriptoria* monastiques du haut Moyen Âge, mais qui devint un impératif économique majeur pour les ateliers urbains de scribes professionnels (*stationarii*) du XIII^{e} siècle, pressés de recopier la *pecia* originelle, qui était louée pour un temps limité et dont les cahiers étaient distribués entre les copistes professionnels travaillant dans le même atelier.

N'oublions pas enfin que toutes ces évolutions de la forme et des usages de l'écrit accompagnent une augmentation quantitative exponentielle de la production écrite, qu'il s'agisse des livres (*codices*) destinés au culte, à la prière, au chant d'église, à la prédication, à l'étude théologique, juridique ou scientifique, sans oublier la littérature historique, lyrique ou romanesque, en latin ou en langue vernaculaire, et aussi les « actes de la pratique », en premier lieu les chartes enregistrant ventes, donations, contrats ou décisions de justice. Pour la seule Angleterre ont été conservés environ 2,000 actes de ce genre antérieurs à la conquête normande de 1066. Mais des dizaines de milliers ont été conservés pour le seul XIII^{e} siècle. En même temps que la production et le recours plus systématique à l'écrit s'affirment le souci de le conserver dans des archives, la confiance mise en cas de litige dans l'autorité de la chose écrite, le nombre et la compétence des « clercs » (qui ne sont plus nécessairement les seuls *litterati* versés dans les études latines). Et ces pratiques de l'écrit se diffusent du haut en bas de la société laïque: encore réservées au roi au XII^{e} siècle, elles concernent les barons vers 1200, les simples chevaliers vers 1250,

13) Jean VEZIN, « La fabrication du manuscrit », *op. cit.*, pp. 25-48.

les élites paysannes et urbaines aux alentours de 1300[14].

Écrire est resté pendant longtemps une activité extrêmement savante, réservée à une toute petite élite de lettrés. Ceux-ci prennent soin de la forme, non seulement de l'écriture, mais du contenu de l'écrit lui-même, qu'il s'agisse d'un poème rythmé et rimé – un *rhythmus* – ou de prose. Là aussi, à l'inverse de la situation que nous connaissons aujourd'hui, c'est la continuité qui prévaut entre la poésie, le chant et la prose. Il arrive que cette dernière emprunte à la versification certains de ses procédés: la prose rimée se prête à l'exorde ou *arenga* (qui a donné le français « harangue ») qui ouvre les proclamations solennelles: la forme du texte destiné à une performance orale et publique souligne la solennité de l'occasion, tout en illustrant la virtuosité rhétorique du scribe. Les papes ou les empereurs font rédiger leurs diplômes suivant des formulaires éprouvés (*formulae*). On parle dans ce cas de « prose d'art », caractérisée par son *cursus*. Comme le *rhythmus* poétique et chanté, le *cursus* médiéval est fondé sur l'accent d'intensité[15]. Le *cursus* remonte au 1er siècle, mais il se transforme profondément au cours du Moyen Âge. Paul Zumthor a bien résumé cette évolution: « Initialement fondé sur les oppositions de syllabes longues et de syllabes brèves, il se transforma peu à peu, en même temps que triomphait dans la prononciation l'accent d'intensité, en un *art des cadences* »[16]. S'enracinant dans une tradition antique, l'*ars dictaminis* a diffusé le nouveau *cursus* à partir des monastères du XIe siècle, d'abord en Italie du Sud, avec Albéric du Mont Cassin (*Breviarum de dictamine*)[17], puis en France

14) Michael CLANCHY, *From Memory to Written Record. England, 1066-1307,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979 (2nd ed. Oxford, 1993), pp. 29-59.

15) William BEARE, *Latin Verse and European Song. A Study in Accent and Rhythm,* London, Methuen, 1957, p. 218.

16) Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale,* Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 193.

à Orléans et en Italie à Bologne, dans le milieu des juristes, où s'illustrent Buoncompagno puis Guido Faba, qui se montrent particulièrement soucieux de combiner la théorie et la pratique. Leur successeur direct est Jacques de Dinant, auteur d'une *Summa dictaminis* entre 1282 et 1295. Le *cursus* caractérise notamment les chancelleries pontificale et impériale (sous Frédéric II), qui en font un instrument de leur affrontement idéologique. Mais il concerne vite tous les autres types d'écriture imprégnés des règles de la rhétorique: les lettres, les chroniques, les sermons[18]. Ces prescriptions rythmiques se retrouvent avec quelques variantes dans toute l'Europe, où l'on observe une faveur croissante du *cursus velox* (notamment au XIII^{e} siècle). La prose de chaque auteur tend - dans les limites des usages de l'époque et surtout

17) H. DAVIS, « The *De ritmis* of Alberic of Monte Cassino: A Critical Edition », *Medieval Studies*, XXVIII, 1966, pp. 198-277.

18) Benoît GRÉVIN, « Les mystères rhétoriques de l'État médiéval. L'écriture du pouvoir en Europe occidentale (XIII^{e}-XV^{e} siècle) », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, mars-avril 2008, 2, pp. 271-300. Le *cursus* est une marque *rythmique*, fondée sur les types d'alternance de syllabes accentuées et atones qui identifient *la fin* des unités de sens d'un texte. Ces types d'alternance sont le « paroxyton » (~ '~ ~) quand l'accent d'intensité porte sur l'avant-dernière syllabe et le « proparoxyton » ('~ ~ ~) quand il porte sur la syllabe précédente. Ces désignations sont indépendantes du nombre des syllabes du mot (il y a des paroxytons trissylabiques, tétrasyllabiques, etc). À partir de là, on distingue principalement trois *cursus*, autrement dit trois manières de terminer rythmiquement les unités de sens d'un texte :
- le *cursus planus* constitué de deux paroxytons (~'~ ~ // ~ '~ ~),
- le *cursus tardus* constitué d'un paroxyton et d'un proparoxyton (~ '~ ~ // ~ '~ ~ ~),
- le *cursus velox* constitué d'un proparoxyton et d'un paroxyton ('~ ~ ~ // ~ ~ '~ ~).

Une formule mnémotechnique rappelle le principe de ces combinaisons : *Tres sibi similem vult, tetra sibi dissimilem vult*, « trois appellent le semblable, quatre le dissemblable », ce qui veut dire qu'une combinaison de deux fois trois syllabes impose un accent semblable (le *cursus planus* consiste en effet en deux paroxytons trisyllabiques pareillement accentués sur la syllabe centrale), mais que l'introduction d'un tétrasyllabe à côté d'un trisyllabe entraine deux accents différents (le *cursus tardus* et le *cursus velox* comprennent, dans un ordre inverse, un paroxyton et un proparoxyton, dont l'accentuation est différente).

du genre littéraire concerné - à s'identifier à un usage stable du *cursus*. Par exemple, les écrits de Pierre de la Vigne (1190-1249), chancelier de l'empereur Frédéric II, se caractérisent par une large prépondérance du *cursus velox* (68,9%), loin devant le *cursus planus* (24,9%) et le *cursus tardus* (2,5%)[19]. Jacques de Dinant dit sa préférence pour le « *cursus velox* », mais en recourant à la rhétorique cicéronienne (Tulius), il évoque aussi la possibilité d'introduire des éléments de scansion métrique (*per breves et longas*) dans la scansion rythmique[20]. En un mot, le choix d'un rythme est un facteur d'individuation, limité toutefois par les usages de l'époque et du genre.

2. *Lire*

Aux rythmes de l'écriture manuelle s'accordent les rythmes non moins physiques de la lecture. Celle-ci est une activité de l'esprit et un exercice des

19) Dag NORBERG, *Manuel pratique de latin médiéval*, Paris, Picard, 1968, p. 88. Pascale BOURGAIN, « La composition et l'équilibre de la phrase narrative au onzième siècle », in Michael W. HERREN, C. J. McDONOUGH and Ross G. ARTHUR (eds.), *Latin Culture in the Eleventh Century*. Proceedings of the Third International Conference on medieval Latin Studies, Cambridge, September 1998, t. I, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 83-108. Martin CAMARGO, *Ars dictaminis, Ars dictandi,* Turnhout, Brepols, 1991 (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, Fasc. 60). Tore JANSON, *Prose Rhythm in Medieval Latin from the Ninth to the Thirteenth Century*, Stockholm, Almqvist och Wiksell international, 1975 (Studia Latina Stockholmensia, 20). Pour l'emploi du cursus et même de la prose rimée dans les préfaces de cartulaires, voir Pascale BOURGAIN et Marie-Clotilde HUBERT, « Latin et rhétorique dans les préfaces de cartulaire », in *Les Cartulaires*. Actes de la table ronde organisée par l'École nationale des chartes et le GDR 121 du CNRS (Paris, 5-7 décembre 1991), réunis par Olivier Guyotjeannin, Laurent Morelle et Michel Parisse, Paris, École des chartes, 1993, pp. 123-136. Sur Pierre de la Vigne, Benoît GRÉVIN, *op. cit*., p. 279.

20) E. J. POLAK, *A Textual Study of Jacques de Dinant's Summa dictaminis,* Genève, Droz, 1975, pp. 70-74.

yeux, mais mieux encore, elle engage le corps tout entier et en particulier la sonorité de la voix. La lecture médiévale est avant tout au Moyen Âge une lecture à haute voix, qui fait chanter la page écrite, au point que certains auteurs médiévaux parlent des *voces paginarum*, des voix qui résonnent à la lecture d'une page. Ces voix sont au moins au nombre de trois: celle de l'auteur du texte, celle des autorités bibliques ou patristiques qu'il cite qui parlent ou chantent à travers lui, celle du lecteur enfin qui marmonne le texte, le fredonne ou le proclame à voix haute. Toutefois, la naissance du *codex* puis la séparation des mots, les changements de l'écriture, le développement de la ponctuation, ont impliqué de nouvelles attitudes de lecture, notamment dans le cas des écrits de nature religieuse. Dans ce contexte, la lecture silencieuse n'est pas nécessairement exclue; elle peut même soutenir un véritable dialogue entre soi et Dieu qui passe par la médiation de la lettre[21]. Dès la fin du IV^{e} siècle, saint Augustin, dans un passage fameux des *Confessions*, observe que son maître Ambroise de Milan lisait chez lui « silencieusement » (*tacite*, répète-t-il par deux fois), « ses yeux courant sur les pages tandis que son cœur recherchait le sens, sa voix et sa langue étant au repos »[22]. On a généralement conclu de cette observation que la lecture individuelle et silencieuse était exceptionnelle à l'époque d'Ambroise et d'Augustin, et que les Anciens, même quand ils étaient seuls, lisaient à voix haute. Sans doute faut-il être plus prudent et mieux tenir compte des circonstances dans lesquelles Augustin fait son observation: son but n'est pas de commenter les modes de lecture en vigueur à son époque; en pleine recherche de la vérité, il s'étonne qu'Ambroise ne lui fasse pas partager sa lecture, comme le fait habituellement un

21) Brian STOCK, *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge and the Ethics of Interpretation,* Cambridge (Mass.), Harvard Universtity Press, 1996. ID., *Bibliothèques intérieures,* Grenoble, Jérôme Million, 2005.

22) AUGUSTIN, *Confessions*, VI, 3.

pédagogue. Non seulement on peut penser que la lecture silencieuse et la lecture à voix haute étaient l'une et l'autre pratiquées par Ambroise comme par ses contemporains lettrés, mais la seconde, loin de caractériser une moindre habileté dans la lecture, supposait une grande familiarité avec la lecture individuelle et silencieuse[23]. Il ne faut donc pas opposer de manière rigide lecture à voix haute et lecture silencieuse, ni postuler une évolution nécessaire de l'une à l'autre. Il reste que bien des témoignages concernant le haut Moyen Âge suggèrent que la lecture individuelle n'était pas totalement silencieuse. La *Règle de Saint-Benoît* met en garde le moine contre le risque de gêner ses voisins par une lecture sonore: « Après l'heure de sexte, en sortant de table, ils se reposeront sur leurs lits dans un silence complet, ou si quelqu'un veut lire pour son compte, il lira de façon à ne déranger personne »[24].

Ajoutons que toute lecture, y compris à voix haute, a sa part d'intériorité, consistant en des réminiscences et des images éveillées par la lecture, et d'extériorité, marquée par l'attitude physique du lecteur, le mouvement des yeux et le murmure des lèvres. Des voix intérieures se mêlent à la voix du lecteur, quitte à ne résonner qu'en son cœur. Dans la lecture d'Augustin lui-même, suivant le fin commentaire qu'en donne Brian Stock, « deux paroles se rencontrent dans le partage de la même prose rythmique »: par une sorte d'anamnèse suscitée par la lecture, Augustin retrouve en lui les paroles divines qui se mêlent au cri de sa prière: « Que tu es grand, Seigneur … »[25].

La réforme carolingienne a affecté en profondeur les pratiques lettrées et la

---

23) A. K. GAVRILOV, « Techniques of Reading in Classical Antiquity », *The Classical Quaterly*, New Series, 47, 1, 1997, pp. 56-73. Je remercie Lucas Giuliani de m'avoir indiqué cette étude.

24) BENOÎT DE NURSIE, *Règle*, cap. 48, 5: « Post sextam autem surgentes a mensa pausent in lecta sua cum omni silentio, aut forte qui voluerit legere sibi sic legat ut alium non inquietet ». Voir Brian STOCK, *Bibliothèques intérieures, op. cit.*, pp. 98-99.

25) AUGUSTIN, *Confessions*, I, 1. Brian STOCK, *Bibliothèques intérieures*, *op. cit*., p. 179.

lectio, en relation avec la liturgie et la célébration du culte divin. Le chapitre 70 de l'*Admonitio generalis* (789) ordonne aux prêtres de « psalmodier comme il convient, en respectant la division en versets » (*Et ut psalmi digne secundum divisiones versuum modulentur*). Le capitulaire de Thionville de 805 prescrit dès son premier chapitre que « les lectures soient lues à l'église en respectant la ponctuation » (*Ut lectiones in ecclesia distincte legantur*). Pour Michel Banniard, il faut verser ce témoignage au dossier « des intonations, du rythme, du souffle et des pauses, lors de la lecture à haute voix »[26]. Pas plus que l'écriture, la lecture n'est une activité totalement silencieuse et il est probable que les *scriptoria* bénédictins bruissaient de voix: même à supposer que le scribe ne vocalisait pas dans tous les cas ce qu'il était en train d'écrire, il écrivait généralement sous la dictée d'un autre. Quant à l'« auteur » du texte - une notion qui, pour cette époque, doit être maniée avec précaution -, il écrit en s'entendant dire son texte comme si déjà il le déclamait: à la fin du X^{e} siècle, l'abbé Eadmer de Saint-Albans disait qu'il lui semblait en écrivant entendre sa propre voix « dicter à lui-même »[27]. Depuis ces voix intérieures jusqu'à la déclamation publique, il y avait place pour toutes sortes de marmottements, de chuchotements, de murmures et de psalmodies sourdes, à peine audibles, mais rendus visibles par le mouvement des lèvres et le balancement probable de la tête ou du buste, autant de formes et de degrés de « manducation de la parole » dont bien des cultures traditionnelles donnent aujourd'hui encore l'exemple vivant[28].

L'un des premiers « manuels de lecture » est le *Didascalicon sive de studio*

---

26) Michel BANNIARD, *Viva voce. Communication écrite et communication orale du IV^{e} au IX^{e} siècle en* Occident latin, Paris, Études Augustiniennes, 1992, p. 366.

27) Michael CLANCHY, *From Memory to Written Record, op. cit.*, pp. 88-115.

28) Marcel JOUSSE, *L'Anthropologie du geste, 1. L'Anthropologie du geste. 2. La Manducation de la parole.* 3. *Le Parlant, la parole et le souffle*, Paris, Gallimard, 1974-1978, 3 vol.

legendi de Hugues de Saint-Victor (avant 1137)[29]. Avec lui se clôt l'âge du livre monastique et s'ouvre celui du livre scolastique. L'attention principale de Hugues ne se porte plus sur le son de la voix, mais sur la lettre intériorisée en vue de la méditation, de l'enseignement et de la prédication. Pour Hugues, il y a trois sortes de lectures: celle de l'enseignant qui peut dire: « Je lis un livre à cet homme »; celle de l'étudiant qui dit : « Je vais suivre la lecture de celui-ci » (son professeur); celle du lecteur individuel, qui affirme: « Je lis un livre»[30]. Dans sa plus grande généralité, ce dernier, l'individu, est un *inspiciens*, quelqu'un qui regarde seul les lettres sur la page disposée devant lui et qui peut dire simplement: *lego librum*, « je lis un livre ». Il est solitaire dans sa lecture, il ne lit de livre à personne d'autre et ne dépend de personne pour prendre connaissance de son contenu. Il lit pour lui-même, c'est-à-dire « divise, sépare et recherche »[31], en aiguisant sa mémoire et en se plongeant dans la méditation: « C'est surtout la méditation qui isole l'âme du vacarme des activités terrestres et qui permet, dès cette vie, d'avoir comme un avant-goût de la douceur du repos éternel »[32]. Observant ce lecteur idéal et scrutant son

---

29) HUGONIS DE SANCTO VICTORE, *Didascalicon. De studio legendi. A critical Text*, ed., Charles Henry Buttimer, Studies in Medieval and Renaissance Latin, X, Washington, 1939. ID., *Didascalicon. L'art de lire*. Introduction, traduction et notes par Michel Lemoine, Paris, Cerf, 1969, réed. 1991. Voir le commentaire lumineux de Ivan ILLICH, *Du lisible au visible: la naissance du texte,* Paris, Le Cerf, 1991. Sur l'auteur et son œuvre exégétique, mais sans attention aux pratiques culturelles du théologien, voir: Dominique POIREL, *Hugues de Saint-Victor*, Paris, Cerf, 1998.

30) HUGUES DE SAINT-VICTOR, *Didascalicon. L'art de lire, op. cit*., p. 139 (III, 7). HUGONIS DE SANCTO VICTORE, *Didascalicon*, *op. cit,*, pp. 57-58 : « Trimodum est lectionis genus: docentis, discentis vel per se inspicientis. Dicimus enim "lego librum illi" et "lego librum ab illo" et "lego librum" ».

31) *Ibid*., p. 231 (VI, 12). HUGONIS DE SANCTO VICTORE, *op. cit.*, p. 129 : « Modus legendi in dividendo constat. Divisio fit et partitione et investigatione⋯ ».

32) *Ibid*., p. 142 (III, 10). HUGONIS DE SANCTO VICTORE, *op. cit.*, pp. 59-60: « ⋯ea enim maxime est [meditatio], que animam a terrenorum actuum strepitu segregat, et in hac vita etiam aeternae quietis dulcedinem quodammodo praegustare facit ».

âme, Hugues est également sensible à la réalité matérielle du livre et de l'écriture: il connaît le nombre (22) des lettres hébraïques[33], il se préoccupe de l'étymologie des mots se rapportant à la lecture (*codex, volumen, liber, scheda et schedula, charta, pergamentum, etc.*)[34] et explique la disposition sur la page du manuscrit des canons des évangiles, avec la numérotation des versets qui se correspondent d'un évangile à l'autre et l'usage qu'on doit en faire:

> « Voici comment les canons se présentent. Pour chaque évangéliste, un numéro se trouve placé à côté de chaque tête de chapitre; sous chaque numéro se trouve un espace en rouge qui indique dans quel canon se trouve placé le numéro qui est au-dessus de l'espace. Par exemple, si c'est le premier espace, il se trouve dans le premier canon, si c'est le second, dans le second, si c'est le troisième, et ainsi de suite jusqu'au dixième. Donc, si on a envie de savoir, en ouvrant n'importe quel évangile, quel est celui des autres qui a dit des choses semblables, on prend le numéro qui est en tête de chapitre et on cherche ce numéro dans le canon qu'il indique et là on trouve qui a dit quoi. Finalement, on constatera dans le corps même du texte que les passages recherchés qui sont indiqués par les numéros ont, évangile par évangile, traité du même sujet »[35].

Les canons, leurs colonnes, leur numéros colorés, figurent depuis longtemps dans les Bibles et les Évangéliaires, auxquels ils confèrent une forte présence ornementale. Ce qui est nouveau ici, c'est que Hugues en donne explicitement le « mode d'emploi » en insistant sur les commodités qu'ils offrent au lecteur désirant trouver (*invenire*) des parallèles entre les textes sacrés. Il fait part concrètement de son expérience de lecteur compulsant avidement ses livres en

33) *Ibid.*, p. 174 (IV, 8). HUGONIS DE SANCTO VICTORE, *op. cit.*, p. 78.
34) *Ibid.*, pp. 185-186 (IV, 16). HUGONIS DE SANCTO VICTORE, *op. cit.*, p. 93.
35) *Ibid.*, p. 176 (IV, 10). HUGONIS DE SANCTO VICTORE, *op. cit.*, pp. 83-85.

tous sens, et appréciant en conséquence le soin apporté à la composition matérielle des livres.

En ce sens, Hugues de Saint-Victor est bien le porte parole d'une époque où le scribe a le devoir de soigner l'écriture et la ponctuation (*notae*), afin de faciliter la lecture et la compréhension du lecteur. Les textes doivent afficher visiblement leurs articulations, avec des initiales, des rubriques et d'autres touches de couleur, comme celles des fins-de-ligne au dessin géométrique, végétal ou animal, qui hiérarchisent les divisions internes du texte et structurent par avance l'effort de remémoration du lecteur[36]. Il convient de distinguer les grandes initiales ornées ou souvent historiées qui ouvrent parfois le volume et les livres qui le composent, du foisonnement des petites initiales de tailles et de couleurs diverses (or, rouge, bleu), qui marquent les articulations logiques et sémantiques secondaires du texte, rythment au plus prés la lecture et soutiennent l'attention et la mémoire[37]. Dans la marge, il arrive que de petites mains, l'index pointé vers tel passage important ou prêtant à discussion, attire l'attention du lecteur. Tel est aussi le rôle de certains *marginalia,* figures hybrides et ludiques qui parsèment sans contradiction apparente les ouvrages de piété. Table des matières et index alphabétique font également leur apparition et aident à retrouver immédiatement (*statim invenire*) le renseignement désiré, tandis que se multiplient à l'usage des prédicateurs les listes alphabétiques d'*exempla* et de *distinctiones*[38]: tous témoignent d'une transformation radicale

36) Sur l'évolution des initiales du IV^e^ au XVIII^e^ siècle, des manuscrits à la gravure et à l'imprimerie, voir le catalogue de l'exposition: Michael ROTH (hg.) *Schrift als Bild*, unter Mitarbeit von Nadine Rottau, mit weiteren Beiträgen von Beate Braun-Niehr und Jürgen Geiss, Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, Petersberg, Michael Imhoff Verlag, 2010.

37) Mary CARRUTHERS, *Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale* (1990), Paris, Macula 2002 et EAD., *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge,* (1998), Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 2002.

de ce que l'anthropologue Jack Goody a appelé la « raison graphique »[39], en faisant écho aux justifications données par les maîtres universitaires et les prédicateurs des Ordres Mendiants eux-mêmes, qui insistent sur leur rapport utilitaire au livre. Celui-ci doit servir à faire face dans l'instant (*statim*) aux sollicitations pressantes du débat universitaire (répondre du tac au tac aux *quaestiones*) ou de la chaire (trouver le plus facilement et rapidement possible (*citius*) une *auctoritas* biblique ou patristique ou un *exemplum* moralisé)[40]. On est très loin alors non seulement de l'usage des rouleaux, mais même de la *lectio* liturgique, qui privilégie la continuité de la performance sonore, en excluant les allers-retours que commandent la consultation du livre et la curiosité du lecteur.

Cette nouvelle manière de lire se fonde sur des rythmes inédits, depuis ceux de la lecture, de la méditation et de la contemplation qu'elle suscite, jusqu'à ceux d'une « nouvelle parole » nourrie par cette lecture même. Il y a un lien direct entre le traité sur la lecture de Hugues de Saint-Victor et au siècle suivant la *Summa dictaminis* de Jacques de Dinant (1282 et 1295). Celui-ci se préoccupe à la fois de l'art épistolaire et de l'éloquence publique, des règles de grammaire, de la ponctuation, du style, du langage appliqué au *dictamen*. Il est le premier à suggérer aussi concrètement les relations entre la ponctuation et le mouvement de la phrase, la prononciation, le degré d'intensité de la voix, l'intonation, les mouvements des lèvres et de la langue[41]. Il y a selon lui cinq

38) R. H. and M. H. ROUSE, « La naissance des index », in Henri-Jean MARTIN et Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 1, *op. cit*., pp. 95-108.

39) Jack GOODY, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* (1977). Trad. fr., Paris, Minuit, 1979.

40) Claude BRÉMOND, Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMITT, L'*exemplum,* Turnhout, Brepols (Typologie des sources du Moyen Age occidental, 40), 1982.

41) Jacques STIENNON, *L'écriture, op. cit*., p. 83.

signes de ponctuation: un point rond (*cola*) pour marquer la fin de la phrase (*distinctio*); un point virgule (*coma*) tourné en haut à droite pour signaler l'articulation interne de la phrase (*subdistinctio*); un point virgule tourné en bas à gauche (*periodus*) pour marquer la fin de l'unité de sens (*clausula)*; un point surmonté d'une virgule tournée soit à droite, soit à gauche (*pausa*), pour distinguer une succession de verbes ou d'adjectifs; enfin le point d'interrogation (*interrogativus*). Ces points appellent selon les cas un mode de prononciation différent: avec « maturité », « gravité », « distinction » suivant le mode dit « scriptural », ou avec plus de légèreté, en élevant et en abaissant la voix, suivant le mode dit « vocal », ou encore en combinant les deux modes. Chaque signe de ponctuation appelle un mouvement spécifique des lèvres et une intonation différente de la voix. Par exemple, pour marquer le point virgule *coma*, « la voix doit s'élever fortement, en soulevant la lèvre inférieure vers la lèvre supérieure, de manière à suggérer la forme du point ». Une véritable mimique de la ponctuation est proposée par Jacques de Dinant. Il se préoccupe aussi des abréviations, notamment pour les nombres un ou deux, écrits respectivement *.I.* ou *.II.*. L'intérêt d'un tel texte est de montrer la perméabilité de l'art de l'écriture et de l'art de l'éloquence. La musique n'est jamais loin de la lettre et certains signes de ponctuation, telle la *virga*, se confondent avec ceux de la notation musicale[42].

3. *Chanter*

Par delà les textes écrits et lus, le rythme de la langue tient à la

42) Alexei LAVRANTIEV (dir.), *Systèmes graphiques des manuscrits médiévaux et incunables français: ponctuation, segmentation, graphies*, Actes de la journée d'étude de Lyon, ENS-LHS, 6 juin 2005, Chambéry, Université de Savoie, 2007.

prononciation et à l'accentuation, au balancement des phrases, aux césures qui retiennent le flux des sons, au débit qui ralentit ou s'accélère, aux assonances ou aux rimes[43]. Comment l'historien peut-il *entendre* les voix du passé et restituer leur rythme ? Il arrive qu'il les perçoive dans les tournures et le rythme de l'écriture, comme dans le cas du « pape voyageur » (*Reisepapst*) réformateur Léon IX (1002-1054), qui a dicté lui-même maints privilèges au moment où il les octroyait à des monastères au cours d'une visite. Le parchemin de l'un de ces privilèges, destiné à l'abbaye Sainte-Croix de Woffenheim (1049), est ponctué de croix tracées après chaque mention du mot *crux*, ce qui est l'indice que le pape et les moines se signèrent tout au long de la « récitation » de l'acte[44].

Souvent, la voix qu'il nous semble entendre dans le texte est plutôt celle d'un chant. Qu'on ne s'en étonne pas: sous des formes variées, le chant imprègne au Moyen Âge bien plus de formes d'élocution qu'aujourd'hui. Heinrich Fichtenau l'a démontré à propos de la généralisation de la « prose récitative » au Moyen Âge: non seulement les mots *legere* et *recitare* sont synonymes, mais ils ne signifient pas exactement ce que nous entendons habituellement par « lire » et « réciter »; de même trouve-t-on chez Bède l'équivalence de *legere* et de *canere*; même si *dicere* se distingue de *cantare*, tous deux désignent des formes de chant liturgique, comme cela a été finement

---

43) Voir le cas des écrits autographes du chroniqueur Adhémar de Chabannes, au début du XI^{e} siècle: Pascale BOURGAIN, « La composition et l'équilibre de la phrase narrative » *op. cit*., p. 90 et suiv.

44) Heinrich FICHTENAU, *Arenga. Spätantike und Mittelalter im Spiegel von Urkundenformeln,* Graz, H. Böhlaus Nachf., 1957 (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, 18), pp. 103-104, spécialement le n° 198: « O sancta et admirabilis **crux,** † in qua Iesus Christus dominus noster perpendit ! Devictus amore, immo constrictus debito, ecclesiam patris mei… nostrae apostolice sedi substituo... Pro donatione igitur libertatis istius, **o crux** † ipso sole nitidior, cunctis creatis pretiosior… penso… solvendam rosam videlicet auream... »

montré pour un *ordo* du sacre et du couronnement du roi de France au milieu du XIII[e] siècle[45]. Il semble que tous ces verbes, dont on peut dresser une liste bien plus longue encore[46], évoquent des formes variées de modulation vocale, depuis la psalmodie jusqu'au chant à voix haute destiné à un large auditoire[47]. L'expression *cantus lectionis* employée par le moine Otfried de Wissembourg au IX[e] siècle à propos de son adaptation des Évangiles en *lingua teotisca* versifiée, ne fait pas seulement référence au degré sonore de la *lectio* liturgique, mais à une manière de « chanter» les évangiles dans l'église, distincte des chants profanes des laïcs qu'il ne manque pas de dénoncer; ce chant sacré est attesté dans certains manuscrits de son *Liber evangeliorum* par la présence de signes musicaux et plus précisément de neumes[48]. Dans le réfectoire des moines, les « lectures » font l'objet d'une autre forme de « chant », qui concerne même les titres et la table des matières. Toutes ces mélodies présentent une forte accentuation: « chaque accent est déjà un signe musical » et il arrive qu'il soit marqué par un signe paléographique, lequel ne se distingue pas du neume appelé *virga*. Les formules sacramentelles, les exorcismes, les serments se prêtent tout particulièrement à une forme d'expression chantée, qui tend à réduire les différences entre la prose et les

45) Eduardo Henrik AUBERT, « Le son et le sens. L'*Ordo ad consecrandum et coronandum regem* (vers 1250) », *Annales HSS*, mars-avril 2007, 2, pp. 387-411.

46) Gunilla IVERSEN, *Chanter avec les anges. Poésie dans la messe médiévale. Interprétations et commentaires*, Paris, Cerf, 2001, pp. 291-295, propose deux listes de plus de vingt verbes avec leurs dérivés et d'une quinzaine de noms correspondant à ce que nous nommons de façon réductrice « chanter » et « chant ».

47) Michael RICHTER, *The Formation of the Medieval West. Studies in the Oral Culture of the Barbarians,* Dublin, Four Courts Press, 1994, pp. 149-150.

48) Heinrich FICHTENAU, « Bemerkungen zur rezitativischen Prosa des Hochmittelalters », in Anton HAIDACHER und Eberhard MAYER (hg.), *Festschrift Karl Pivec*, Innsbruck, Sprachwissenschaftliches Institut der Leopold-Franzens-Universität, 1966, pp. 21-32. Je sais gré à Eduardo Aubert de m'avoir signalé cet article fondamental. Voir aussi Michael RICHTER, *The Formation of the Medieval West*, *op. cit*., p. 173.

vers[49].

En parlant de l'écriture aussi bien que de la lecture, on se voit donc sans cesse ramené à la question du chant et de la musique et aussi de la notation musicale. Entre lire (*legere*), dire (*dicere*), chanter (*cantare*), il n'y a pas de paroi étanche. Et de même, les signes graphiques qui ponctuent les *lectiones* sont en partie les mêmes que les neumes qui, depuis l'époque carolingienne, parsèment les pièces liturgiques du plain chant (*cantus planus*) ou « chant grégorien »[50].

Au IX^{e} siècle, le plain chant a connu deux évolutions majeures. La première tient au développement d'« embellissements » poétiques greffés sur les mélismes qui prolongent le chant de l'*alleluia*, voire des autres chants incantatoires ou jubilatoires de la liturgie, tels le *Kyrie eleison*, l'*Agnus Dei*, le *Gloria*, le triple *Sanctus*. Par exemple, sur la finale *a* de l'*alleluia*, étirée en un long mélisme de dix notes ou plus, s'est greffé un nouveau texte poétique faisant suite à l'hymne originel (d'où son nom de « séquence », mais on parle aussi de trope, de prose et de séquence-prose). Le moine Notker de Saint-Gall, dit *Balbulus* (le Bègue) (vers 840-912), serait l'un des initiateurs de l'art des séquences. La fonction de celles-ci est à la fois ornementale, puisque la séquence accroît la beauté de l'office offert à Dieu, et mnémotechnique, puisque les paroles aident à mémoriser un mélisme de plus en plus long et contourné. Une telle inflation vocale et verbale d'hymnes, de tropes, de

---

49) Florence CHAVE-MAHIR, *L'exorcisme des possédés dans l'Église d'Occident (X^{e}-XIV^{e} siècle),* Turnhout, Brepols, 2011. Béatrice DELAURENTI, *la puissance des mots. « Vertus verborum ». Débats doctrinaux sur le pouvoir des incantations au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2007.

50) Cette expression consacrée repose sur l'attribution erronée de l'invention du plain chant au pape Grégoire I^{er} (590-604).

séquences et d'autres formes liturgiques et paraliturgiques a profondément changé le « paysage sonore » des IX^e^-XII^e^ siècles[51)].

L'autre innovation importante est le développement d'une forme d'écriture musicale: les neumes. Le mot paraît dériver du grec *pneuma*, qui désigne de manière ambivalente l'esprit et le souffle. Même si des formes d'écriture musicale ont existé antérieurement en Orient et en Occident, c'est un système nouveau qui se met en place dans les communautés monastiques et canoniales des VIII^e^-IX^e^ siècles, par exemple à Saint-Gall, Einsiedeln, Nonantola ou Metz. Les neumes ne transcrivent pas les sons, ils en *expriment* le mouvement et les oscillations. À la mesure de la complexité croissante du répertoire des séquences et des tropes et de leur large diffusion à travers l'Empire et la chrétienté latine, les neumes ont dû avoir aussi un rôle mnémotechnique et pédagogique. Il n'y a pas un système unique de neumes, mais d'assez fortes différenciations régionales sur la base de principes et de termes communs. Les neumes sont inscrits au dessus des syllabes dont ils expriment le son, ou bien en marge du texte. Ils pointent le son d'une syllabe (*punctum*, *virga*) ou en relient plusieurs consécutives par des traits et des points, dans un mouvement ascendant (*quilisma*), descendant (*clivis, oriscus, climacus*), oscillant (*porrectus*), etc.

Plusieurs procédés neumatiques permettent en outre de noter le rythme du chant[52)]: par l'allongement des signes (un point qui se mue en trait, une *virga*

51) Margot FASSLER, « Accent, Meter and Rhythm in Medieval Treatises '*De rithmis*' », *The Journal of Musicology*, 5, 2, Spring 1987, p. 169. Gunilla IVERSEN, *Chanter avec les anges, op. cit.*

52) Marie-Noëlle COLETTE, Marielle POPIN et Philippe VENDRIX, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, Tours, Minerve, 2003, pp. 39-43. Voir aussi: J. W. A. VOLLAERTS, *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant*, Leiden,

qui s'agrandit); avant tout par la séparation des éléments neumatiques, telle que celle repérée par Marie-Noëlle Colette dans un séquentiaire (recueil de séquences) provenant de l'abbaye de Saint-Gall au tournant des IX^{e}-X^{e} siècles (Paris, BnF, Lat. 10587, fol. 5): au centre de la page se trouve le texte, auquel correspond dans la marge, ligne après ligne, la notation neumatique, la séparation et le groupement des neumes se conformant au rythme de la phrase. On peut enfin trouver des « lettres significatives », qui donnent des indications, soit sur la mélodie et l'élévation de la voix (*s* pour *sursum*, *l* pour *levate*, *a* pour *altius*, etc., mais sans précision quant aux intervalles), soit sur le rythme que le chantre doit garder (*t* pour *tenere*), retenir (*x* pour *expectare*), modérer (*m* pour *mediocriter*), accélérer (*c* pour *cito* ou *celeriter*) ou ralentir (*t* pour *tarde*). Mais au total, le chantre disposait de peu d'indications: il y a loin des neumes aux notes et aux partitions modernes; les neumes ne donnent ni la mesure des sons (avec noires, blanches, croches, etc.), ni le tempo de la performance musicale, ni la hauteur absolue des notes: fondamentalement, les neumes ne sont pas prescriptifs, mais indiciels. Leur hauteur est d'autant plus relative qu'il n'y a pas, au début du moins, de lignes de portée. Les neumes sont *adiastématiques*, c'est-à-dire qu'ils ne déterminent pas la hauteur des sons[53]. Ils sont une sorte d'aide mémoire et de soutien visuel pour des chantres qui connaissent par cœur le répertoire liturgique: on ne saurait y voir une partition musicale à déchiffrer. Ils sont plutôt l'expression d'une performance

E.J. Brill, 1958, p. 146 et suiv. (avec un tableau des diverses notations neumatiques). Wilhelm SEIDEL, *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976 (Erträge der Forschung, 46), p. 29. Nombreuses reproductions photographiques dans Bruno STÄBLEIN, *Musikgeschichte in Bildern,* Bd. III, *Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1975 et Olivier CULLIN, *L'image musique*, Paris, Fayard, 2006.

53) Leo TREITLER, *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it was Made,* Oxford, Oxford University Press, 2003.

rythmique dont la mesure précise nous échappe, mais dont on peut au moins tenter de reconstituer les composantes essentielles.

Les divers éléments qui viennent d'être rappelés ne se peuvent séparer: la poésie rythmique (*rhythmus*), le plain chant monodique (*cantus planus*), la notation neumatique (*neumae*) forment un tout, jusqu'à la fin du XII^e^ siècle, quand apparaissent la polyphonie (*organum*), les modes rythmiques (alternance de notes brèves et longues) et la notation carrée et noire sur portée (qui n'élimine pas immédiatement ni totalement l'écriture neumatique). Ces transformations fondamentales vont aller en s'amplifiant au cours du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle, grâce à des théoriciens de la musique comme Jean de Garlande ou surtout Francon de Cologne, l'avènement la *musica mensurabilis* par l'effet d'une rationalisation systématique des durées temporelles (brèves, semi-brèves, minimes) et une précision sans précédent de la notation (notes noires, blanches, rouges, carrées ou losangées avec ou sans hampe, isolées ou liées). Ces évolutions participent de changements plus généraux encore, qui affectent tout ce qui dans la société et la culture médiévales exigeait une mesure: la mesure du temps, les « poids et mesures » de la monnaie et des denrées, l'astronomie, le corps humain, les degrés de parenté, la géométrie, l'architecture gothique et les Sommes théologiques du XIII^e^ siècle, habilement rapprochées par Erwin Panofsky[54]. Reprenons plus en détail le fil de ces transformations.

Dès la fin du XI^e^ siècle, l'opuscule *De ritmis* d'Albéric du Mont-Cassin fournit les premiers signes de cet ébranlement. L'auteur y parle des « deux sortes de rythmes »: la première concerne le *rhythmus* au sens traditionnel, dont le prestige est depuis longtemps acquis[55]. Il se caractérise par le nombre

54) Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique* (précédé de) *L'Abbé Suger de Saint-Denis,* Paris, Éditions de Minuit, 1967. *La misura / Measuring, Micrologus,* XIX, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.

des syllabes « sans considération de longueur ni de brièveté ». La seconde sorte de « rythme » connaît, en plus du nombre des syllabes, des syllabes de longueur ou de brièveté variables. Sous les apparences d'une référence à l'ancienne métrique, Albéric introduit une nouveauté: un principe de mesure temporelle des sons ou « modes rythmiques » (*modi rhythmici*), celui-là même qui caractérisera un siècle plus tard l'*organum* polyphonique à Notre-Dame de Paris, avant de prendre au XIV[e] siècle, avec un théoricien comme Jean de Murs, le nom significatif de *musica mensurabilis*.

Le traité d'Albéric inaugure ainsi une période de grande créativité, où poésie et musique sont indissociables. Plusieurs traités importants ponctuent cette période; c'est le cas dès le début du XII[e] siècle, de deux traités anonymes *De rithmico dictamine* et *Regulae de rithmis*, suivis au XIII[e] siècle par l'œuvre de Jean de Garlande (v. 1195-1272)[56]. Autour de 1200, Notre-Dame de Paris apparaît comme le principal foyer de création de musique liturgique, avec Léonin puis Pérotin, que l'on connaît à travers une rapide mention de l'évêque Eudes de Sully en 1198 et les louanges plus tardives d'un de leurs continuateurs, l'Anonyme IV, vers 1275. Plusieurs collections manuscrites (Biblioteca Laurentiana de Florence, Wolfenbüttel, Montpellier entre autres[57]),

---

55) H. DAVIS, « The *De ritmis* of Alberic of Monte Cassino: A Critical Edition », *Medieval Studies,* XXVIII, 1966, pp. 198-277.

56) Margot FASSLER, « Accent, Meter and Rhythm », *op. cit.*, pp. 164-190. Craig WRIGHT, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1500,* Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Jacques VIRET, *L'École de Notre-Dame et ses conduits polyphoniques (1170-1230). Étude historique et musicologique. Édition pratique de textes musicaux*, Lyon, Éditions À Cœur Joie, 2001. Olivier CULLIN, « La musique à Notre Dame: un manifeste artistique et son paradoxe », in *Notre Dame de Paris. Un manifeste chrétien (1160-1230).* Colloque organisé à l'Institut de France (12 décembre 2003). Actes édités par Michel Lemoine, Turnhout, Brepols, 2004.

57) Pour une analyse précise de certains de ces manuscrits: Linda L. BROWNRIGG and Elisabeth C. TEVIOTDALE (eds.), *Manuscripts with Music. Production and Use.* The Seminar in the History of the Books to 1500 (Oxford, 12-14 July 1996), Los Altos

dont aucune n'est antérieure à 1235, font connaître les principes de cette nouvelle musique liturgique et de sa notation. L'*organum* de Léonin comprend déjà deux voix (c'est pourquoi on parle dans son cas d'*organum duplum* ou *purum*): une voix de base monodique et chorale (*tenor*) dans la tradition du plain chant (une note par syllabe) et une deuxième voix caractérisée par ses variations mélismatiques (plusieurs notes par syllabe). Cette première apparition de la polyphonie impose un rythme métrique, qui chez Léonin reste encore limité à l'usage du trochée (une longue, une brève). Après lui, Pérotin crée des *organa* à trois ou quatre voix et élève à six le nombre des « modes métriques ». « Mode » n'a plus ici le sens des huit modes ou échelles mélodiques qu'il avait chez Boèce. Il s'agit de six formes métriques, suivant une mesure quantitative de la durée des sons. Les modes métriques sont fondés sur l'association réglée de longues et de brèves à l'instar des trochées, dactyles, spondées, etc. C'est ainsi que Jean de Garlande n'hésite pas à parler de « rythme iambique » et de « rythme spondaïque », en assimilant respectivement les syllabes atones aux brèves et les syllabes accentuées aux longues. Pour lui, la configuration des syllabes et des accents détermine la rime ou « similitude finale », qui commence au niveau de l'accent et porte donc au moins sur les deux, sinon sur les trois syllabes finales[58)].

Les modes rythmiques sont intrinsèquement liés à la polyphonie et inversement: « il n'existe pas alors de polyphonie chantée en rythme non

---

Hills, CA, Anderson-Lovelace, 1996.

58) Margot FASSLER, « Accent, Meter and Rhythm », *op. cit.*, p. 184. Voir aussi: Pascale BOURGAIN, « La composition et l'équilibre de la phrase narrative », *op. cit.*, p. 148: « Rhythmus est consonancia dictionum in fine similium, sub certo numero sine metricis pedibus ordinata ». Il parle aussi de « *vocum consonancia* ». Voir aussi Douglas KELLY, *The Arts of Poetry and Prose*, Turnhout, Brepols, 1991, p. 170 (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, Fasc. 59).

métrique »[59]. La superposition de plusieurs voix ayant chacune sa ligne rythmique, mais qui toutes suivent la même scansion mesurée (sans quoi la polyphonie tournerait à la cacophonie), porte le nom de *discantus* ou déchant. La réputation de Pérotin dans la création du déchant lui vaudra à la fin du siècle le titre de « meilleur créateur de déchant » (*optimus discantor*) décerné par l'Anonyme IV.

À partir du déchant apparaît une nouvelle forme de chant polyphonique, le conduit (*conductus*) caractérisé par l'homogénéité de son texte. Puis l'*organum* disparaît et le motet acquiert une immense fortune: à l'inverse du conduit, il associe des « mots » différents (d'où son nom), parfois même des textes religieux et profanes, dont certains s'inspirent de la lyrique amoureuse, et des langues hétérogènes (latine et vernaculaire). Plus que jamais s'impose une stricte mesure du rythme musical, seule capable de maîtriser harmonieusement une telle diversité dans la durée de sa performance.

Le XIII^{e} siècle se caractérise à la fois par l'introduction et la multiplication des « modes rythmiques » et par le « premier essai, dans l'histoire musicale occidentale, de notation d'un rythme métrique »[60]. Les deux phénomènes sont liés et revêtent ensemble une importance historique considérable. Dans l'*organum*, la notation nouvelle systématise l'usage de portées à quatre ou cinq lignes. La portée inférieure est celle de la voix de base (*tenor*), la portée supérieure (*duplum*) accueille la deuxième voix, mélismatique. Elle peut être à son tour surmontée d'une troisième ou d'une quatrième voix, comme c'est notamment le cas dans le motet ou d'autre formes lyriques, comme les rondeaux d'Adam de la Halle (1240/1250-1288) en langue vernaculaire. Les lignes des portées - parfois rouges, contrastant avec les notes noires -

59) Jacques VIRET, *L'École de Notre-Dame*, *op. cit.*, p. 108.
60) *Ibid.,* p. 107.

permettent de donner aux notes une hauteur stricte et immédiatement intelligible. La forme des notes, à l'inverse des anciens neumes, indique la durée des sons, qui est l'élément fondamental du mode rythmique; les durées représentées entretiennent entre elles un rapport arithmétique strict: un carré noir signifie une *brevis*, unité élémentaire du temps musical; divisée par deux, la *brevis* donne la *semi-brevis*, représentée par un losange noir; à son tour, celle-ci peut se diviser par deux pour donner la *minima*, représentée par un losange surmonté d'une hampe. Au XIV[e] siècle, les compositeurs rivalisent de virtuosité dans une course à la brièveté qui s'exprime par le fractionnement toujours plus poussé des durées (*fractio modi*)[61]. Mais ils peuvent aussi fondre deux brèves dans une durée plus longue (*extensio modi*), suivant le même principe d'une mesure stricte du temps, soit par division, soit par multiplication de la même unité de temps.

Prise dans le long terme, cette évolution permet de replacer la question du rythme musical dans l'évolution générale de la société et de la culture. Au XIII[e] siècle, on ne saurait détacher l'apparition de l'*organum* à Notre-Dame de Paris, les modes rythmiques et la notation nouvelle du vaste mouvement de promotion du nombre[62] et de la mesure de toutes choses, déjà évoquée à propos du chantier des cathédrales (à commencer par Notre-Dame de Paris) ou des divisions des Sommes scolastiques[63]. Ce processus ne fut pas continu. Une

61) *Ibid*., p. 110.

62) Alexander MURRAY, *Reason and Society in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1978.

63) Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique, op. cit*. Voir aussi: Marcel PÉRÈS (dir.), *La rationalisation du temps au XIII[e] siècle. Musique et mentalités*, Préface de Jacques Le Goff. Textes édités par Catherine Homo-Lechner, Actes du colloque de Royaumont (1991), Grâne, Fondation Royaumont / CREAPHIS, 1991. Rappelons l'article classique de Jacques LE GOFF, « Au Moyen Âge: Temps de l'Église et temps du marchand », *Annales E.S.C.*, 1960, pp. 417-433, repris dans *Pour*

vraie césure distingue « l'époque Notre-Dame » et les compostions musicales de la fin du XIII[e] siècle et surtout du XIV[e] siècle. La musique comme *ars* s'affranchit de plus en plus de la grammaire et du *dictamen* auquel était lié l'ancien *rhythmus*. Plus exactement, elle bénéficie de l'affinement de l'analyse technique des composantes de la poésie rythmique, qu'il s'agisse de la strophe ou *clausula* (mot emprunté à la théorie de la prose d'art), du vers ou *distinctio* (mot qui vient de la théorie musicale)[64], et surtout de la rime (*consona*, *consonantia*) qui acquiert une importance considérable au XII[e] siècle, au point de devenir, après le nombre des syllabes, une caractéristique essentielle de la poésie rythmique[65].

En même temps, la musique, comme théorie et comme pratique, conquiert une identité propre. Le motet gagne de bonne heure son autonomie par rapport au chant liturgique et au latin. De nouveaux genres musicaux (le rondeau, le virelai, etc.) apparaissent, ainsi que de nouvelles exigences et des performances inégalées dans la notation musicale[66]. Socialement s'imposent le statut professionnel et le prestige des compositeurs, dont on connaît mieux désormais les noms et les carrières: ils ne sont plus exclusivement liés aux cathédrales, mais appartiennent à l'Université, comme Francon de Cologne, ou bien sont attachés - au siècle suivant surtout - aux cours royales ou pontificale de Paris, Rome, Avignon, Naples, comme Philippe de Vitry ou Guillaume de Machaut[67].

---

un autre Moyen Âge, Paris, Gallimard, 1977, pp. 46-65.

64) Bède désigne le vers par le mot *versiculus*. Le mot *versus* n'est pas utilisé

65) Comme le montre en détail Margot FASSLER, « Accent, Meter and Rhythm », *op. cit.,* pp. 175-179, à propos du traité anonyme *De rithmico dictamine.*

66) Voir certains des exemples reproduits dans Olivier CULLIN, *L'image musique, op. cit.*

67) Nicolas BELL, « La place de la musique parmi les arts libéraux pendant le Moyen Âge tardif », in *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, *Cahiers du Musée de la Musique*, 6, 2005, pp. 31-38. Etienne ANHEIM, « Une controverse médiévale sur la musique: la décrétale *Docta sanctorum* de Jean XXII et le débat sur l'*Ars Nova* dans

*

L'histoire que je viens de retracer à grands traits entre le XI^e^ et le XIV^e^ siècle est celle du passage entre deux états bien différents de la *literacy* dans l'Europe médiévale. La première se caractérise par l'intégration, dans la culture cléricale et latine des *litterati*, des activités *corporelles* de l'écriture, de la lecture et du chant: prévalent ici le geste du scribe et la lecture à voix haute, qui souvent s'apparente au chant. Au XIV^e^ siècle, dans le monde des écoles urbaines et des cours princières, les choses ont bien changé: le monopole du latin comme langue de culture est mis à mal par les langues vernaculaires; la minuscule caroline a cédé la place à l'écriture « gothique », solennelle ou cursive, suivant les usages qu'on lui réserve. Coupée de la référence au latin et de ses seules sonorités, l'écriture est devenue le médium polyvalent de la diversité des langues. Simultanément, l'essor et la diversification de la culture lettrée - dans la ville, les écoles, les cours - a favorisé de nouveaux modes de production et d'usages des textes manuscrits, à commencer par la lecture silencieuse individuelle. La littérature prend peu à peu ses distances par rapport à la musique. Par exemple, si la lyrique d'un Guillaume de Machaut est encore indissociable du chant, ce n'est plus le cas chez son successeur le poète Eustache Deschamps. Et inversement, les théoriciens de l'*ars nova* revendiquent leur titre de *musici*, de spécialistes virtuoses du chant polyphonique et d'une notation musicale toujours plus complexe et qui est déjà la nôtre. Par certains traits, l'écriture au sens large, à la fin du Moyen Âge, est très loin encore de nos conceptions et de nos usages de l'écriture. Mais par d'autres, dès avant l'invention de l'imprimerie, elle appartient déjà à notre modernité.

---

les années 1320 », *Revue Mabillon*, n.s. t. 11 (= t. 72), 2000, pp. 221-245.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Augustin, *Confessionum libri XIII*, éd. par L. Verheijen, CCSL 27, Turnhout, Brepols, 1981.

Benoît de Nursie, *Regula,* Migne, PL 66, Paris, 1815-1875.

Hugonis de Sancto Victore, *Didascalicon. De studio legendi. A Critical Text*, ed., Charles Henry Buttimer, Studies in Medieval and Renaissance Latin, X, Washington, 1939.

Hugues de Saint-Victor, *Didascalicon. L'art de lire*, Introduction, traduction et notes par Michel Lemoine, Paris, Cerf, 1969, réed. 1991.

Études

Andrieux-Reix, Nelly, « Rythmes de diction? Une hypothèse pour interpréter certaines pauses dans l'écriture à la main du français », *Faits de langues. Revue de Linguistique*, 13, 1999, pp. 99-109.

Anheim, Etienne, « Une controverse médiévale sur la musique: la décrétale *Docta sanctorum* de Jean XXII et le débat sur l'*Ars Nova* dans les années 1320 », *Revue Mabillon*, n.s. t. 11 (= t. 72), 2000, pp. 221-245.

Aubert, Eduardo Henrik, « Le son et le sens. *L'Ordo ad consecrandum et coronandum regem* (vers 1250) », *Annales HSS*, mars-avril 2007, 2, pp. 387-411.

Banniard, Michel, *Viva voce. Communication écrite et communication orale du IV^e^ au IX^e^ siècle en Occident latin*, Paris, Études Augustiniennes, 1992.

Beare, William, *Latin Verse and European Song: A Study in Accent and Rhythm*, London, Methuen, 1957.

Bell, Nicolas, « La place de la musique parmi les arts libéraux pendant le Moyen Âge tardif », in *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, *Cahiers du Musée de la Musique*, 6, 2005, pp. 31-38.

Bischoff, Frank M., « Le rythme du scribe. Analyse sérielle de la densité de l'écriture dans les évangiles d'Henri le Lion », *Histoire et Mesure*, 1996, XI-1/2, pp. 53-91.

Bourgain, Pascale, « La composition et l'équilibre de la phrase narrative au onzième siècle », in Michael W. Herren, C. J. McDonough and Ross G. Arthur (eds.), *Latin Culture in the Eleventh Century*. Proceedings of the Third International Conference on medieval Latin Studies, Cambridge, September 1998, t. I, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 83-108.

Bourgain, Pascale et Marie-Clotilde Hubert, « Latin et rhétorique dans les préfaces de cartulaire », in *Les Cartulaires*. Actes de la table ronde organisée par l'École nationale des chartes et le GDR 121 du CNRS (Paris, 5-7 décembre 1991), réunis par Olivier Guyotjeannin, Laurent Morelle et Michel Parisse, Paris, École des chartes, 1993, pp. 123-136.

Brémond, Claude, Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols (Typologie des sources du Moyen Age occidental, 40), 1982.

Brownrigg, Linda L. and Elisabeth C. Teviotdale, (eds.), *Manuscripts with Music. Production and Use*. The Seminar in the History of the Books to 1500 (Oxford, 12-14 July 1996), Los Altos Hills, CA, Anderson-Lovelace, 1996.

Camargo, Martin, *Ars dictaminis, Ars dictandi*, Turnhout, Brepols, 1991 (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, Fasc. 60).

Carruthers, Mary, *Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale* (1990), Paris, Macula, 2002.

Carruthers, Mary, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge* (1998), Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 2002.

Chave-Mahir, Florence, L'exorcisme des possédés dans l'Église d'Occident (X^{e}-XIV^{e} siècle), Turnhout, Brepols, 2011.

Chinca, Mark and Christopher Young (eds.), *Orality and Literacy in the Middle Ages. Essays on a Conjunction and Its Consequences in Honour of D. H. Green*,

Turnhout, Brepols, 2005 (Utrecht Studies in Medieval Literacy).

Clanchy, Michael, *From Memory to Written Record: England, 1066-1307*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1979 (2nd ed. Oxford, 1993).

Cohen-Mushlin, Aliza, « The Twelfth-Century *Scriptorium* at Frankenthal », in *Medieval Book Production: Assessing the Evidence*. Proceedings of the Second Conference of The Seminar in the History of the Book to 1500, Oxford, July 1988, edited by Linda L. Brownrigg, Los Altos Hills, CA, Anderson-Lovelace, 1990, pp. 85-101.

Colette, Marie-Noëlle, Marielle Popin et Philippe Vendrix, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, Tours, Minerve, 2003.

Cullin, Olivier, « La musique à Notre Dame: un manifeste artistique et son paradoxe », in *Notre Dame de Paris. Un manifeste chrétien (1160-1230)*. Colloque organisé à l'Institut de France (12 décembre 2003). Actes édités par Michel Lemoine, Turnhout, Brepols, 2004.

Cullin, Olivier, *L'image musique*, Paris, Fayard, 2006

Davis, H., « The *De ritmis* of Alberic of Monte Cassino: A Critical Edition », *Medieval Studies*, XXVIII, 1966, pp. 198-277.

Delaurenti, Béatrice, *La puissance des mots. « Vertus verborum ». Débats doctrinaux sur le pouvoir des incantations au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2007.

Fassler, Margot, « Accent, Meter and Rhythm in Medieval Treatises '*De ritmis*' », *The Journal of Musicology*, 5, 2, Spring 1987, pp. 164-190.

Fichtenau, Heinrich, « Bemerkungen zur rezitativischen Prosa des Hochmittelalters », in Anton Haidacher und Eberhard Mayer (hg.), *Festschrift Karl Pivec*, Innsbruck, Sprachwissenschaftliches Institut der Leopold-Franzens-Universität, 1966, pp. 21-32.

Fichtenau, Heinrich, *Arenga. Spätantike und Mittelalter im Spiegel von Urkundenformeln*, Graz, H. Böhlaus Nachf., 1957 (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, 18).

Gavrilov, A. K., « Techniques of Reading in Classical Antiquity », *The Classical Quaterly*, New Series, 47, 1, 1997, pp. 56-73.

Glénisson, Jean (dir.), *Le Livre au Moyen Âge*, Paris, Presses du CNRS, 1988.

Goody, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* (1977). Trad. fr., Paris, Minuit, 1979.

Grévin, Benoît, « Les mystères rhétoriques de l'État médiéval. L'écriture du pouvoir en Europe occidentale (XIII[e]-XV[e] siècle) », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, mars–avril 2008, 2, pp. 271-300.

Illich, Ivan, *Du lisible au visible: la naissance du texte*, Paris, Le Cerf, 1991.

Ingold, Tim, *Lines: A Brief History* (2007), traduction française, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011.

Iversen, Gunilla, *Chanter avec les anges. Poésie dans la messe médiévale. Interprétations et commentaires*, Paris, Cerf, 2001.

Janson, Tore, *Prose Rhythm in Medieval Latin from the Ninth to the Thirteenth Century*, Stockholm, Almqvist och Wiksell international, 1975 (Studia Latina Stockholmensia, 20).

Jousse, Marcel, *L'Anthropologie du geste*, 1. *L'Anthropologie du geste*. 2. *La Manducation de la parole*. 3. *Le Parlant, la parole et le souffle*, Paris, Gallimard, 1974-1978, 3 vol.

Kelly, Douglas, *The Arts of Poetry and Prose*, Turnhout, Brepols, 1991 (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, Fasc. 59).

La misura / Measuring, Micrologus, XIX, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.

Lavrantiev, Alexei (dir.), *Systèmes graphiques des manuscrits médiévaux et incunables français: ponctuation, segmentation, graphies*, Actes de la journée d'étude de Lyon, ENS-LHS, 6 juin 2005, Chambéry, Université de Savoie, 2007.

Le Goff, Jacques, « Au Moyen Âge: Temps de l'Église et temps du marchand », *Annales E.S.C.*, 1960, pp. 417-433.

Le Goff, Jacques, *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977.

Martin, Henri-Jean et Roger Chartier (dir.), en collaboration avec Jean-Pierre Vivet, *Histoire de l'édition française*. Tome I, *Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle,* Paris, Promodis, 1982.

Murray, Alexander, *Reason and Society in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1978.

Norberg, Dag, *Manuel pratique de latin médiéval*, Paris, Picard, 1968.

Panofsky, Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique* (précédé de) *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

Pérès, Marcel (dir.), *La rationalisation du temps au XIII^e siècle. Musique et mentalités*, Préface de Jacques Le Goff. Textes édités par Catherine Homo-Lechner, Actes du colloque de Royaumont (1991), Grâne, Fondation Royaumont / CREAPHIS, 1991.

Poirel, Dominique, *Hugues de Saint-Victor*, Paris, Cerf, 1998.

Polak, E. J., *A Textual Study of Jacques de Dinant's Summa dictaminis*, Genève, Droz, 1975.

Richter, Michael, *The Formation of the Medieval West: Studies in the Oral Culture of the Barbarians*, Dublin, Four Courts Press, 1994.

Roth, Michael (hg.), *Schrift als Bild*, unter Mitarbeit von Nadine Rottau, mit weiteren Beiträgen von Beate Braun-Niehr und Jürgen Geiss, Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, Petersberg, Michael Imhoff Verlag, 2010.

Saenger, Paul, *Space between Word: The Origins of Silent Reading*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

Seidel, Wilhelm, *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976 (Erträge der Forschung, 46).

Stäblein, Bruno, *Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1975.

Stiennon, Jacques, *L'écriture*, Turnhout, Brepols (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 72), 1995.

Stock, Brian, *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge and the Ethics of Interpretation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996.

Stock, Brian, *Bibliothèques intérieures*, Grenoble, Jérôme Million, 2005.

Treitler, Leo, *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it was Made,* Oxford, Oxford University Press, 2003.

Viret, Jacques, *L'École de Notre-Dame et ses conduits polyphoniques (1170-1230). Étude historique et musicologique. Édition pratique de textes musicaux*, Lyon, Éditions À Cœur Joie, 2001.

Vollaerts, J. W. A., *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant*, Leiden, E. J. Brill, 1958.

Wagner, Robert-Léon (éd.), *Textes d'étude (Ancien et Moyen Français)*, renouvelée par Olivier Collet. Préface de Bernard Cerquiligni, Genève, Droz, 1995 (Textes littéraires français, 6).

Wright, Craig, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Zumthor, Paul, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

[국문요약]

중세 유럽의 읽기, 쓰기, 노래하기

장 클로드 슈미트 (프랑스 사회과학고등연구원)

이 글은 9세기에서 14세기까지 중세 중기의 문자사용 관행, 특히 성직계층이 글을 읽고 쓰고 노래하던 방식에 대해서 몸의 역사와 문자의 역사를 결합시켜 살펴보고 있다. 오랫동안 유일하게 문자로 표기될 수 있는 언어라고 인식되었던 라틴어를 구사하는 문해계층인 중세 성직자들이 글을 쓰거나 읽고 노래하는 행위는 통합적인 신체활동으로 나타났다.

인쇄술 발명 이전에는 필경사의 몸과 문자 사이에 연속성이 존재하였다. 필경사의 몸짓과 몸 상태가 그가 써내는 글자의 형태 속에 남아 있었기 때문이다. 쓰기 행위는 필경사의 호흡, 손이 그려내는 흔적, 눈과 입술의 움직임, 그리고 입에서 나오는 소리가 중요하게 작용하는 신체적인 노동이었다. 중세의 쓰기에서는 구술과 독서의 리듬이 나타나곤 하였고, "붙여쓰기" 같은 중세의 표기법에서는 발음의 흔적을 쉽게 찾을 수 있다. 인쇄매체와 전자매체가 등장하면서 인간의 몸짓과 문자 사이에 존재하던 이러한 연속성은 사라지게 되었다.

중세의 독자에게 소리는 문자와 함께 공존하며 문자에 생명력을 불어넣었다. 그렇지만, 중세시대의 읽기에 대해서 낭독과 묵독을 엄격하게 대비시키거나, 낭독에서 묵독으로의 필연적인 진보를 전제할 필요는 없다. 중세시대에는 낭독과 묵독이 공존하였다. 읽기는 영혼의 활동이자 눈의 운동이었으며, 몸 전체의 움직임 및 목소리의 울림과 관련되어 있었다. 13세기에 『문서작성총론』을 저술한 자크 드 디낭은 발음, 음성의 강도, 억양, 입술과 혀의 움직임 등 몸짓에 의한 구두점의 표현을 제시하기도 하였다. 이러한 점은 쓰기 기술과 웅변술 사이에 긴밀한 관련이 있었다는 점을 보

여준다.

오늘날에는 말하기(혹은 읽기)와 노래하기는 명확하게 구분되는 활동인 반면에, 중세시대에는 읽기(legere), 말하기(dicere) 혹은 노래하기(cantare) 사이에 엄밀한 구분이 존재하지 않았다. 이 시대에는 온갖 종류의 중얼거리기, 단조로운 낭독, 고저를 붙여 읊기와 여러 중간단계의 읊조리기가 존재하였다. 수도사들의 식당에서 이루어지는 독서도 일종의 노래로서 행해졌으며, 심지어 제목과 목차까지도 노래로 불리기도 했다. 음악은 결코 문자와 동떨어진 것이 아니었으며, 비르가(virga)와 같은 몇몇 구두기호들은 음표기호와 혼용되었다.

이처럼 신체활동의 일환으로 이루어진 중세의 쓰기와 읽기는 몸에 대한 문자의 추상화가 이루어지고 문자의 형태와 의미 사이에서 불연속성이 나타나는 근대와는 다른 차이점을 지니고 있었다. 그렇지만, 동시에 근대적인 쓰기와 읽기의 특징들은 중세시대부터 점진적으로 나타나기 시작하였다. 우선 중세인들은 9세기 이후 라틴 알파벳으로 다른 언어를 표기할 수 있다는 사실을 인식하기 시작하였다. 그 결과 의미와 문자의 분리 현상이 나타나고 문자의 추상적 성격이 강화되기 시작하였다. 특히 14세기 이후 문화언어로서의 라틴어의 독점이 속어들에 의해 약화되면서, 라틴 알파벳은 라틴어의 준거와 그 음가로부터 분리되었으며, 그 결과 다양한 언어들의 다목적인 매개체가 되었다.

근대화의 징후는 코덱스에 의해서도 촉진되었다. 코덱스 탄생은 글과 말을 분리시켰으며, 선택적 독서라는 새로운 읽기 태도의 등장을 야기하였다. 그 결과 띄어쓰기, 구두점, 인덱스, 머리글자, 주서(朱書, rubriques), 여백 이미지(marginalia), 목차와 알파벳 색인 등이 발전하였다. 이러한 빠른 참조기능들의 발전은 책과의 실용적인 관계를 강조한 대학과 탁발수도회를 중심으로 이루어졌다.

또 다른 중요한 혁신은 기보법의 발전에서 나타났다. 12세기까지 시와 음악은 분리될 수 없는 것이었고, 운율시(rythmus), 평성가, 네우마 기보법이 음악의 핵심을 이루었다. 그렇지만 12세기 말에 다성음악(오르가눔),

리듬선법(단음과 장음의 교차), 그리고 보표와 음표가 출현하였다. 이러한 근본적인 변화는 13세기와 14세기에 더욱 확대되어 음의 시간적 길이의 체계적인 합리화와 기보법의 정밀화가 이루어지면서 정량음악이 출현하였다.

음악에서 나타난 이러한 변화는 당시 중세의 사회와 문화 전반에서 일어나던 계량화 현상과 일치하는 것이기도 했다. 음악은 점점 더 문법과 문서작성(dictamen)으로부터 벗어났으며, 고유의 정체성을 획득하였다. 사회적으로는 작곡가들의 전문적인 지위와 위상이 인정되었다. 이들은 더 이상 전적으로 교회에만 속해있지 않았으며, 13세기는 대학에, 14세기에는 궁정에 소속되어 활약하였다. 중세 후기 도시, 학교, 궁정에서의 문자문화의 흥기와 다양화는 개인적인 묵독을 위시하여 필사본 텍스트의 새로운 생산 방식 및 사용 방식의 등장을 촉진하였다.

주제어 : 쓰기(écire), 읽기(lire), 노래하기(chanter), 몸짓(geste), 몸(corps)

(논문투고일: 2013.11.06/ 심사일: 2013.11.13/ 심사완료일: 2013.11.24)